

Dawidiuk, Carlos Luciano

La representación del porrajmos en el cine

VII Jornadas de Sociología de la UNLP

5 al 7 de diciembre de 2012

CITA SUGERIDA:

*Dawidiuk, C. L. (2012) La representación del porrajmos en el cine [en línea]. VII Jornadas de Sociología de la UNLP, 5 al 7 de diciembre de 2012, La Plata, Argentina. En Memoria Académica. Disponible en:
http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1816/ev.1816.pdf*

Documento disponible para su consulta y descarga en **Memoria Académica**, repositorio institucional de la **Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FaHCE)** de la **Universidad Nacional de La Plata**. Gestionado por **Bibhuma**, biblioteca de la FaHCE.

Para más información consulte los sitios:

<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar> <http://www.bibhuma.fahce.unlp.edu.ar>



Esta obra está bajo licencia 2.5 de Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 2.5

La representación del *porrajmos* en el cine

Carlos Luciano Dawidiuk

UNLu

luchodawidiuk@yahoo.com.ar

El genocidio nazi dejó una marca indeleble en la identidad judía. Es difícil encontrar hoy referencias a lo judío (ya sea desde la literatura y el cine hasta las producciones académicas) desvinculadas, de algún modo, a la *Shoah*. Sin embargo, esto no siempre fue así. En los primeros quince años de posguerra no se prestó demasiada atención al genocidio ni se dio gran relevancia al testimonio de los supervivientes. Incluso el mismo Estado de Israel, cuyo origen es de algún modo indisociable del genocidio nazi, guardó silencio hasta casi una década después de su fundación, pues el exterminio era incompatible con la ideología sionista que pretendía la construcción de una sociedad libre tomando como ejemplos la heroicidad de los macabeos y la resistencia de Masada.

Evidentemente, esa situación se revirtió con los años. Andreas Huyssen (2007) señala que desde mediados de los años '70, y especialmente desde los años '80, se puede hablar de un uso del Holocausto como tropos universal del trauma histórico. Simultáneamente, en dicho período, se han producido cambios profundos en el estatuto del testimonio, que han consolidado un "giro hacia el pasado" caracterizado por un "exceso" o "furor" de la memoria. Las representaciones sobre el Holocausto/*Shoah*, escasas en las primeras décadas de posguerra, crecieron enormemente de manera progresiva a partir de la década de 1970 acompañando ese proceso y contribuyendo a la popularización de este fenómeno. Vale recordar, como ejemplo paradigmático de esta situación, el impacto masivo de la serie de televisión *Holocausto* estrenada en 1978.

Ahora bien, el genocidio nazi también ha dejado una huella imborrable en la historia del pueblo gitano y, sin embargo, pocos saben de su persecución y exterminio. *Porrajmos* y *Shoah*, equivalentes en su semántica, no lo son de ningún modo en el imaginario popular, pues el primero permanece en un estado de ignorancia casi absoluta. Al mismo tiempo, mientras que en la actualidad la negación de la *Shoah* constituye un delito en muchos países europeos, el exterminio de los gitanos durante el nazismo no ha contribuido mucho para

generar marcos de protección contra la persecución, la discriminación y otras formas de violencia contra los gitanos en Europa. Cuando Anne Hufschmid afirma que en Alemania “por lo menos hay un consenso sobre el objeto de la política de la memoria” dado que “el genocidio judío y el Estado criminal de los nacionalsocialistas están fuera de discusión, más allá del color político” (Hufschmid, A. 2010), no hace más que reafirmar, aunque seguramente sin intención de hacerlo, el olvido del genocidio gitano.

Esa asimetría, que ha relegado al *Porrajmos* al olvido, tiene su correlato en el cine. Es decir, que si bien podemos notar que existe claramente en el imaginario colectivo una memoria del Holocausto/*Shoah* tejida, no sólo por los testimonios de los supervivientes, sino también por las imágenes creadas por los medios de comunicación y el arte de las últimas décadas, con respecto al genocidio gitano es evidente una amnesia casi total. Y, en este sentido, no deja de ser significativo que las escasísimas realizaciones fílmicas referidas a este tema han sido guionadas y dirigidas por gitanos: *I skrzypce przestaly grac* de Alexander Ramati (*Y los violines dejaron de sonar*, coproducción polaco-estadounidense, 1988), *Latcho Drom* (*Buen viaje*, Francia, 1993) y *Korkoro* (*Libertad*, Francia, 2009), ambas de Tony Gatlif.

La peculiaridad de dichas obras, sin embargo, frente a la problemática de escasez de representaciones a la que aludíamos, abre la posibilidad desentrañar una mirada particular que nos acerca a una interpretación gestada desde una concepción gitana de la historia y de la memoria. Una mirada marginal que no solo es valiosa en sí misma porque reivindica, sino que también lo es en la medida que nos permite contraponerla a otras formas de representación dominantes.

***Porrajmos*, cine y memoria**

A menudo se afirma, casi despectivamente, que los gitanos no tienen historia, es decir, que no pueden estructurar una conciencia histórica a causa del peso con que se imponen en su cultura la tradición oral y la memoria “mítica”. Sin embargo, irónicamente, pareciera que en Europa la diacronía se disuelve en un continuum signado por el rechazo, cuando no por la violencia, que va desde la aparición de los primeros grupos de esta etnia en el continente hasta el presente. En la actualidad, los gitanos europeos continúan viviendo

en guetos o aislados y son víctimas de un racismo feroz. Y si bien este había sido en gran medida brutal en Europa del Este desde ya hace varias décadas, la situación lamentablemente se extendió hacia el “Occidente” aparentemente más civilizado. Las violentas persecuciones y huidas en Irlanda del Norte, los asesinatos perpetrados por los paramilitares neonazis húngaros de la Garda Magiar, la disposición del gobierno checo de enviar a los niños gitanos a escuelas de discapacitados mentales o la deportación en Italia y Francia son solo una pequeña muestra de este sombrío escenario de los últimos años.

Ante tal panorama sombrío, no es de extrañar la poca atención que ha recibido la aniquilación sistemática de este pueblo a manos de los nazis. El *Porrajmos* (literalmente “devoración” o “destrucción”) hace referencia a dicha empresa de muerte y, si bien no existen cifras acerca del número de gitanos asesinados, ya sea en fusilamientos masivos a cargo de los *Einsatzgruppen* o en los campos de concentración y de exterminio, se estima que la cifra de muertos oscilaría entre los 250 y 500 mil. Pero además de la tragedia de las muertes, el genocidio afectó profundamente a las comunidades, que continuaron sufriendo sus terribles consecuencias aún después de la caída del nazismo. Los sobrevivientes quedaron traumatizados por la experiencia atroz de la vida en los campos, que no sólo había dejado en la miseria, sino también profundamente desmoralizados. Asimismo, la rutina de los campos había violado las costumbres gitanas básicas, tales como los requisitos de pureza ritual o la prohibición de ser visto desnudo en público. Gran parte de los ancianos, antes tenidos como referentes y modelos de conducta, habían sido asesinados. Quienes fueron víctimas de la esterilización forzosa, quedaron profundamente heridos en autoestima, dada la importancia de la fertilidad para definir la situación de hombres y mujeres en sus familias y en la comunidad en general. Para colmo de males, los gitanos a menudo fueron tratados por parte de las nuevas autoridades del mismo modo que antes y durante los primeros años del régimen nazi (Lewy, G. 2000, p. 199).

En este contexto, tampoco debería sorprender que el cine, que casi siempre ha reproducido una visión estereotipada de los gitanos, no ha dedicado demasiada atención a su exterminio perpetrado por los nazis. La evidente escasez de este tipo de producciones contrasta abiertamente con el número abrumador de films dedicados a la *Shoah*. Y de algún modo, esa ausencia también da cuenta en parte del desprecio y las persecuciones que este

pueblo ha sufrido en Europa desde su ingreso en el continente en el siglo XIV hasta la actualidad.

Pero, indudablemente, este hecho también responde a una cuestión de jerarquía de voces en torno al genocidio nazi en general, que determinó el modo en que se ha configurado la memoria del Holocausto/*Shoah*. Como señala Michael Pollak, el cine posee un papel creciente en el encuadramiento de la memoria. Por eso, así como es comprensible que los gitanos, en tanto víctimas del sistema de represión nazi, “hayan sido concienzudamente evitadas en la mayoría de las ‘memorias encuadradas’ y no hayan prácticamente tenido voz en la historiografía” (Pollak, M. 2006, pp. 29-30), la misma tendencia se ha impuesto en el caso del entretejido de la memoria audiovisual.

Otras observaciones en relación a esas jerarquías de voces sirven de complemento para entender mejor esta cuestión. En el contexto del debate acerca de los “abusos de la memoria”, Tzvetan Todorov se opone a la utilización del pasado por parte de diversos grupos para reivindicar intereses propios condenando a aquellos que bregan por preservar una memoria “literal”, donde las víctimas y los crímenes son considerados únicos e irrepetibles. En este sentido, lo que se denuncia es la experiencia “intransitiva” que “no conduce más allá de sí misma”. Por consiguiente, se esfuerza en defender un uso “ejemplar”, en el cual la memoria de un hecho del pasado se concibe como “una instancia de una categoría más general, o como modelo para comprender situaciones nuevas, con agentes diferentes. Si hablamos de olvido, lo que se está proponiendo es el olvido (político) de lo singular y único de una experiencia, para tornar más productiva a la memoria” (Jelin, E. 2001).

Pero evidentemente ese olvido de lo singular del genocidio gitano, frente a la “fiebre memorialista” que giró en torno al Holocausto/*Shoah*, no necesariamente tornó más productiva la memoria del genocidio. Por el contrario, pone en evidencia la falacia de la supuesta antinomia “experiencia intransitiva”/“categoría general”. La memoria del Holocausto/*Shoah* no solo se ha constituido como un hecho de carácter unívoco, que refiere a la experiencia particular del pueblo judío, sino que también ha posibilitado la apertura de líneas de investigación en torno a la categoría de genocidio en general, actuando como prisma para sensibilizar a la opinión pública en relación al terrorismo de Estado en América Latina, la limpieza étnica en los Balcanes o la masacre de Ruanda. De este modo, tal como

señala Andreas Huyssen, al convertirse en *tropos* universal, “el Holocausto pierde su calidad de índice del acontecimiento histórico específico y comienza a funcionar como una metáfora de otras historias traumáticas y de su memoria” (Huyssen, A. 2007, p. 17).

La antinomia es falsa porque aunque una categoría general, tal como ha sido utilizado el Holocausto en el sentido propuesto por Huyssen, pueda servir para la emergencia de memorias traumáticas, “también puede servir como recuerdo encubridor o bien bloquear simplemente la reflexión sobre historias locales específicas” (Huyssen, A. (2007, p. 18). La amnesia del genocidio del pueblo *rom* es, en este sentido, más bien un síntoma del sentimiento de repudio hacia los gitanos que hasta hoy pervive en muchas sociedades europeas de la que forman parte, que colateralmente es víctima de dicho encubrimiento o bloqueo. Lo mismo había ocurrido inmediatamente después de finalizada la guerra con los judíos, cuando su condición identitaria, que había sido determinante para su exterminio, quedaba relegada en pos de la construcción de una víctima universal. Ante esa situación, confluían causas eminentemente políticas que tenían que ver con evitar jerarquizar el sufrimiento de las víctimas de las diferentes naciones que ingresaban en una nueva etapa geopolítica, con la evidente pervivencia del antisemitismo.

Por eso es necesario recordar que la historia siempre se construye a partir de experiencias singulares, o en palabras de Todorov “intransitivas”, y que intervienen en la pugna de los diferentes grupos sociales por imponer la propia memoria como referente de sentido del pasado en su conjunto. Por eso, una experiencia aparentemente unívoca, en realidad puede conducir más allá de sí misma al momento que brinda posibilidades para la deconstrucción de representaciones del pasado dominantes. Las tres películas que presentamos, pues, parten de experiencias particulares, que pueden ser reveladoras en este sentido y que no responden a la generalización del discurso memorial en los planos político y cultural.

Por otra parte, no es casual que estas experiencias hayan sido vehiculizadas a partir del cine. Tal como señala Pierre Bourdieu, “(e)l poder de las palabras no está en las palabras mismas, sino en la autoridad que representan y en los procesos ligados a las instituciones que las legitiman” (citado en Jelin, E. 2001). Y en este sentido, la memoria como construcción social narrativa mantiene una relación indisoluble tanto con las propiedades del narrador como con la institución que le otorga o niega poder y le permite a

enunciar sus palabras. Sin embargo, la falta de desarrollo de instituciones en el pueblo *rom* es evidente, que se entiende, en gran medida, a partir de su condición esencial de pueblo nómade. La creación de instituciones, desde una perspectiva etnocéntrica, supone el establecimiento en un territorio definido. Y justamente dicho argumento ha servido para justificar las persecuciones y matanzas que ha sufrido este pueblo por parte de distintas sociedades a lo largo de los siglos. La indigencia, la desorganización y el nomadismo han sido argumentos con los cuales se ha perseguido y encarcelado a este pueblo.

Esto explica, a grandes rasgos, las dificultades por imponer representaciones propias o para generar estrategias para “oficializar” o “institucionalizar” sus narrativas del pasado, y particularmente del *Porrajmos*. La lucha por el poder, la legitimidad y el reconocimiento casi no ha tenido lugar, ni se han generado estrategias para alcanzar posiciones de autoridad. Tampoco se han logrado instalar dicha narrativa entre quienes ocupan lugares de poder para que, del algún modo, se apropien de ella y goce de mayor difusión.

El cine, entonces, aunque no brinde las ventajas de la oficialización o la institucionalización de la memoria del genocidio, sí posibilita la llegada a un público cuya amplitud puede variar y permite ciertas posibilidades de “ganar adeptos”, que acepten y legitimen esta narrativa y la incorporen, en alguna medida, como propia. Como ha sostenido Jean Louis Baudry, en el cine tienen lugar mecanismos que se centran en la relación sujeto/cámara, a través de los cuales “el espectador, más allá de la identificación con los héroes de la pantalla, se identifica primariamente con el aparato cinematográfico” (Xavier, I. 2008, p. 205). De este modo, como agrega Ismail Xavier, “el cine cumple su función específica en la ‘ideología de la representación’: constituir al sujeto por la constitución ilusoria de un lugar central” (Xavier, I. *Íbid.*).

De igual modo, el cine se presenta como un medio peculiar para canalizar expresiones y testimonios propios. Los gitanos no han utilizado la escritura un medio para expresarse por diversos motivos, que en última instancia responden a la forma en que se articulan su tradición oral y nómada con una particular manera de concebir el tiempo y el espacio. El cine, en cambio, puede funcionar como sustituto del medio escrito para vehicular sus narrativas: la ruptura, la disgregación en múltiples planos, sitúan al espectador en la omnisciencia la visión, abriendo la puerta a los procesos de identificación, más allá de los puramente perceptivos. Además, como se desprende de las afirmaciones de

Maya Deren, la imagen cinematográfica es diferente de otros tipos de imagen, puesto que en vez de asemejarse a un concepto mental, crea su propia imagen a partir de la acción de la luz, de una “impresión”, en un material sensible. Por ello, dicha imagen, se presenta más bien como un ícono, en tanto que se constituye como un signo que contiene una relación visible con un objeto real por el cual ha sido afectado (Xavier, I. 2008, pp. 23-24).

En este sentido, el cine puede dar cuenta más directamente de las particularidades del lenguaje en relación con los diferentes recursos no verbales, pues a menudo, las propias palabras no bastan para poder transmitir con precisión lo que se quiere comunicar por lo cual se tornan extremadamente relevantes el gesto, la voz y la música. Es decir, puede integrarlas de un modo material y concreto, imposible de realizar sólo mediante la palabra escrita. Al mismo tiempo, es importante tener en cuenta que el conocimiento, se sitúa, para los gitanos, en la esfera de los sentimientos. Toda experiencia que se pueda *sentir* a través del cine, por lo tanto, significaría también conocer. Por eso, “las percepciones visuales son privilegiadas por los gitanos por su eficacia cognitiva, porque permiten captar la realidad con rapidez” (Rodríguez, S. 2011, p. 106).

Tres miradas

Los tres films que mencionamos antes encaran la representación del *Porrajmos* de modos diferentes. Los tres, sin embargo, comparten la misma intención de comunicar, de rememorar el sufrimiento del pueblo gitano bajo el nazismo. Y por ello mismo, la memoria narrativa que atraviesa estas películas implica la construcción un “compromiso nuevo” entre el pasado y el presente (Jelin, E. 2001). Además, la memoria del *Porrajmos* es tan constitutiva de la identidad del pueblo *rom*, como la *Shoah* lo es para los judíos. De hecho, en una de las estrofas de *Djelem Djelem*, declarado formalmente como el Himno Internacional Gitano durante el Primer Congreso Internacional Gitano celebrado en Londres en 1971, se hace alusión al genocidio: “También yo tenía una gran familia / fue asesinada por la Legión Negra / hombres y mujeres fueron descuartizados / entre ellos también niños pequeños.” Los films, en este sentido, dan cuenta de esa profunda marca que ese fenómeno siniestro ha dejado en la identidad gitana.

En primer lugar, en *I skrzypce przestaly grac* (*Y los violines dejaron de sonar*) Alexander Ramati, superviviente del genocidio nazi, construye una ficción pero a partir de su propio testimonio (la autobiografía del mismo nombre que la película, publicado unos años antes, sirvió de base para el guion). De hecho, la inclusión de varios familiares del director como actores puede interpretarse como una manera de afirmar la verosimilitud del testimonio personal. Al comienzo del film una leyenda también apunta a reforzar la credibilidad de lo narrado: “Los eventos históricos y los personajes son reales y basados en evidencia documental”. En cierta medida, esto da cuenta que el director (y guionista) es consciente de que se enfrenta a un público para el cual testimonio oral en sí mismo es considerado con un valor inferior al documento.

Pero esta relación es diametralmente inversa a la que podría proponer un gitano. Si bien los *rom* han sabido de la existencia de la escritura y muchos han aprendido a leer y escribir, eso no significa que pudieran sentirse constituidos por ella, dado que en su imaginario no es un elemento propio al que se pueda acceder fácilmente y mucho menos creerle. Más aún, si se tiene en cuenta que desde la escritura han partido las ordenes de persecución y asesinato en su contra. Tradicionalmente, los gitanos se han dedicado a actividades de tipo práctico (entre las que se destacan el comercio, la herrería, la cestería, el canto y la música, entre otras) que “otorgan un alto valor a los sentidos, porque permiten a la persona estar en contacto directo con el medio natural” (Rodríguez, S. 2011, pp. 96-97). Por tanto, el conocimiento es inseparable del sentimiento y no responde a las abstracciones y conceptos que se puedan alcanzar mediante la lectoescritura. La autenticidad del testimonio depende más que nada de la confianza que se tenga en quien lo otorga, por su cercanía a la comunidad, sin que necesariamente implique un lazo de sangre.

Por otra parte, es indudable que esta producción no escapa las imposiciones del formato de un drama tradicional. Esto se evidencia en ciertos estereotipos en torno a la identidad gitana, en la centralidad de una historia de amor y el conflicto en torno al desplazamiento del jefe de la caravana por parte del personaje principal, y, sobre todo, en la manera en la musicalización que busca conducir al espectador hacia ciertos estados de ánimo a fin de generar cierta empatía con los personajes. Y si bien la película tiene el mérito de ser pionera en presentar ante el gran público una faceta del genocidio nazi poco conocida, nada menos que a través del testimonio de un testigo, también da cuenta del

poder condicionante de la industria cultural al desplazar el sentido primario de los hechos mediante elementos clásicos del drama hollywoodense en pos de la realización de un producto más digerible.

Lamentablemente, pese a que los personajes principales de la película son gitanos sedentarizados e integrados a la sociedad en la que viven, no se profundiza en este tipo de vínculos que podrían aportar más detalles en torno a cómo se posicionaban y se veían a sí mismos en ese contexto. Las memorias de otro superviviente gitano, Otto Rosenberg, son mucho más ilustrativas en este sentido, ya que parten del relato de la vida cotidiana antes de la persecución y el exterminio, dando cuenta de la integración a la sociedad berlinesa, en este caso (Rosenberg, O. 2003, pp. 15-24). El film se centra las peripecias a las que se debe enfrentar una caravana de gitanos que azarosamente marcha hacia Hungría para escapar de la persecución nazi y, de este modo, se privilegia la visión de un grupo unido más allá de sus diferencias, aunque se exhiban ciertas tensiones internas en torno a un romance amoroso y un enfrentamiento entre el nuevo jefe y el destituido.

Es interesante, por otra parte, notar que Ramati no dedica tanto espacio en su película a la representación de la experiencia concentracionaria en Auschwitz en proporción al que concede a la travesía que emprenden para evitar ser aprehendidos. Aunque la huida resulte finalmente inútil, pues la invasión alemana de Hungría acarrea como consecuencia el apresamiento de los fugitivos que son enviados al campo de exterminio, los minutos destinados a retratar su estadía allí no alcanzan ni la mitad del tiempo que dura su larga y accidentada fuga. De ese modo, se elige revalorizar la relación entre el nomadismo y la concepción propia del los *rom* en cuanto a la libertad como característica identitaria particular y distintiva. Una cualidad tan esencial, que había sido interpretada negativamente desde tiempos inmemoriales por los no gitanos, identificándolos como desarraigados y e imposibilitados de asumir compromisos, es elogiada por el director implícitamente como una virtud. La forma de escapar a la amenaza mortal del nazismo, se busca en el modo de vida más propio del pueblo *rom*. Pero, al mismo tiempo, tras esa elección el trauma permanece oculto.

El final de la película, y el contraste con el comienzo, también es revelador con respecto a esto. Al principio del film se puede observar a una familia de músicos gitanos tocando en un restaurante para un público que parece deleitarse con su interpretación, entre

los cuales se pueden contar algunos oficiales nazis. Como en las memorias de Rosenberg, son gitanos perfectamente insertados en la sociedad alemana y no se nota en su aspecto o en su proceder ninguna señal que permita identificarlos con los *rom* o *sinti* que deambulan incansablemente con sus carromatos de un lado a otro. Al final de la película, en cambio, se puede ver claramente una caravana de inconfundibles carretas gitanas. Y vestidos con ropas también “típicas”, entre los integrantes de ese grupo, aparecen felices al pasar, pese a haber dejado a casi todos sus parientes vivos en Auschwitz, dos gitanos que lograron fugarse del campo de exterminio (de los cuales uno había formado parte del conjunto familiar de músicos del comienzo), hasta que los carromatos finalmente se pierden en el horizonte. Es decir que, nuevamente, la libertad se halla en el camino. Pero al mismo tiempo, aunque no se realicen grandes críticas en el transcurso de la película, aunque culmine con un final feliz, como comúnmente se suele exigir en Hollywood, se termina sugiriendo tímidamente como conclusión la imposibilidad de la integración, a la vez que se huye de lo traumático.

Desde una perspectiva totalmente diferente, la monumental obra del director gitano Tony Gatlif, *Latcho Drom*, podría definirse más bien como un documental. Pero lo “documental” en este film debe entenderse en un sentido antropológico. Gatlif propone, tal como lo indica el nombre de la película, un viaje: la travesía del pueblo gitano desde el norte de la India, pasando por Asia Central y el Cercano Oriente, hasta llegar a Europa y atravesarla de un extremo al otro. Lo interesante aquí es que ese proceso migratorio que se dio a lo largo de aproximadamente seis siglos, es expuesto de modo sincrónico. Es decir, que el film no brinda ninguna referencia manifiesta de historicidad, de diacronía, sino que por el contrario se construye “en sincronía”, a modo de un documental, mostrando diferentes grupos de gitanos en la actualidad (de la filmación, claro) establecidos en las diversas regiones que fueron atravesando en su migración histórica y respetando el curso geográfico original de la ruta de ese largo viaje (es decir, desde el norte de la India, pasando por Asia Central y el Cercano Oriente, los Balcanes, hasta llegar al occidente europeo y terminar en España). Al mismo tiempo, el viaje se articula y cobra sentido a través de la mirada, mientras que quienes aparecen delante de la cámara se muestran en su particularidad, y en su diferencia, arraigados al lugar en el que viven.

En ese peregrinar, la fisonomía de los espacios y las temporalidades representados se articulan en un todo orgánico. La música, pues la película no contiene diálogos, imprime el

movimiento a las imágenes. Los recursos audiovisuales que brinda el cine, permiten de este modo articular con mayor riqueza las expresiones de un pueblo que ha exaltado siempre los valores de la tradición oral y la vida nómada, presentados casi siempre como la marca más esencial de su identidad, en contraposición a la sobrevaloración de la escritura que ha impuesto Occidente desde la modernidad.

El film, sin embargo, no trata exclusivamente sobre el exterminio, sino que contiene solo una escena en la que se da lugar a su rememoración. Dicha escena, que dura tan solo un poco menos de tres minutos, comienza enfocando en primer plano el recorrido una alambrada de púas, con el suelo cubierto totalmente por la nieve como trasfondo, al ritmo de la marcha de un tren que se escucha arrancar. Casi inmediatamente, se oye una canción *a capella* por varias voces y el itinerario marcado por la alambrada se intercala con un camino de huellas impresas en la nieve. Finalmente, queda solo una voz, la de Margita Makulová, una superviviente del genocidio romaní de Eslovaquia.

Un primer plano al número de prisionera de Auschwitz, se conjuga con las otras imágenes (el tren, la alambrada, la nieve, elementos casi arquetípicos en la referencialidad visual la experiencia concentracionaria) y con las voces para referir al pasado sombrío en el campo. Pero inmediatamente, otro primer plano a una caja de cigarrillos con la cara de Václav Havel, el último presidente de Checoslovaquia y el primero de la República Checa, que sostiene en su mano nos recuerda que ese pasado se funde inevitablemente con el presente. Entonando una canción que se cantaba en el campo de concentración, la anciana rememora el horror. Se trata de “El pájaro negro”, que puede traducirse al castellano así: “El pájaro negro entró en mi corazón y lo robó / aquí vivo en Auschwitz, / aquí en Auschwitz tengo hambre / no hay ni un pedazo del pan para comer. / No hay nada para comer aquí / esa es toda mi mala suerte. / Una vez yo tuve mi casa. / Tengo tanta hambre que podría matar. / Oh oh Jesús.” Después de esto, las pisadas en la nieve nuevamente, la canción se va atenuando hasta el silencio y el viaje continúa.

Como ha señalado Robert Rosenstone, aunque muchos sostienen que la “carga de información” de una película es pobre en relación las potencialidades de la escritura, en verdad “la imagen de una escena contiene no sólo mucha más información que una descripción escrita de la misma escena, sino también que la información es más detallada y específica” (Rosenstone, R. 2005, p. 97). Y esta escena constituye un claro ejemplo de tal

virtud. El conjunto de elementos visuales y lo referido en la canción forman parte de una operación de encuadramiento de la memoria, donde la materialidad del pasado se yuxtapone con el presente condensado en la imagen de Havel. Además, como ha insistido Michel Chion (1998), los films no se “ven” ni se “oyen”, sino que se “audioven”, dado que la correspondencia de las imágenes forman una sola corriente en la producción de sentido. Por lo cual la ausencia de diálogos, es suplida con creces por la melodía y la letra de la canción, en la voz nada menos que de una superviviente, que guía el ritmo de la escena y forma parte de ese todo compacto. Gesto, música y voz se conjugan de un modo único dando cuenta de “las huellas del acontecimiento”, imposible para el discurso escrito (Baer, A. y Schnettler, B. 2009). Tal como señalábamos antes, se tornan evidentes las ventajas del cine en relación con la escritura para un pueblo prácticamente ágrafo, para canalizar formas de expresión y de rememoración esenciales.

En *Korkoro*, su otra obra en la que aborda el genocidio, Gatlif aborda el tema desde una perspectiva distinta. Si bien para el director esta película posee eminentemente un valor “documental”, uno de los mayores impedimentos para su realización fue justamente la escasez de fuentes documentales propiamente dichas. Aún así, debemos dejar en claro que la intención del director es la reconstrucción histórica y, para llevarla a cabo, se inspiró en una anécdota del historiador romaní Jacques Sigot. Se trata de la trágica historia de Tolloche, quien después de ser encerrado en el campo de concentración para gitanos Montreuil-Bellay, se las arregló para obtener su libertad con la ayuda de un notario francés mediante la compra de una pequeña casa a unos pocos kilómetros de la ciudad. Pero al verse incapaz de tolerar la vida de interiores emprendió viaje hacia Bélgica, de donde era oriundo. Lamentablemente fue arrestado en el norte de Francia y desapareció en Polonia con otros varios desgraciados como él.

La película posee grandes méritos en cuanto al modo de representar los hechos. En primer lugar, lejos de reducir a los gitanos meramente músicos, se los caracteriza sin acudir a estereotipos clásicos. Al mismo tiempo, la forma en que aborda las relaciones entre gitanos, colaboracionistas y miembros de la resistencia, evita caer en un relato lineal que comprometa la complejidad de los hechos. De hecho, es notoria la insistencia en mostrar a la policía francesa ocupándose de llevar a cabo la persecución y el encierro después de haber traicionado la confianza del grupo de gitanos protagonista del film, en vez de poner

énfasis en los oficiales nazis, a quienes solo se les dedica unos breves minutos hacia el final, cuando se encargan de deportarlos.

De este modo, memoria e identidad se apoyan una en la otra. La construcción de una imagen propia, pues claramente Gatlif es gitano, contrasta con las visiones estereotipadas que presentaban a este pueblo como un otro totalmente diferente y misterioso que nada tenía que ver con las naciones en que se asentaban. Pero al mismo tiempo, como señala John Gillis, “(l)as identidades y memorias no son cosas sobre las cuales pensamos *al respecto*, sino cosas que pensamos *con*” (Gillis, J. 2004). Así, al dejar en claro con qué sectores o grupos de la sociedad (en este caso particular, de la francesa) se relacionaban y tenían más afinidad, también se cuestiona la visión de una identidad monolítica de los no gitanos.

Por otra parte, este énfasis en recordar la imprescindible intervención francesa, y su consecuente responsabilidad, en la instrumentación del genocidio, no es de ningún modo casual. Tampoco lo es la alusión al campo de concentración exclusivo para gitanos de Montreuil-Bellay, que increíblemente no fue liberado por los franceses en 1945 sino un año después. La escena final, donde se muestra el campamento abandonado, los carromatos vacíos, con una canción de fondo cuya primera estrofa dice “si alguien se preocupa por nuestra ausencia / dile que fuimos expulsados”, dan cuenta de una herida abierta que aún no se ha cerrado. De este modo, se exponen abiertamente los límites del trabajo de encuadramiento, tanto de la memoria nacional francesa como de los campos de concentración en general en el tejido de representaciones audiovisuales sobre el Holocausto/*Shoah*. Y, al mismo tiempo, se revelan las tensiones y contradicciones entre la imagen oficial del pasado y los recuerdos que Gatlif recopila y reproduce en su film (ver Pollak, M. 2006, p. 29).

Inclusive, el final de la película también puede resultar revelador en este sentido. Aunque esta no evita la tragedia para ofrecer una conclusión más esperanzadora para el gran público, como tal vez pueda recriminársele a Spielberg, sí la torna menos siniestra al proponer la muerte de Tolloche cerca del bosque a manos de un nazi mientras trataba de escapar, en vez de en Auschwitz, donde efectivamente fue deportada la familia en la que se inspiró el film. Sin embargo, antes que reducir esto a un error histórico (lo cual sería imposible, dado el conocimiento detallado del caso por parte de Gatlif) o a la mera

impostura, hay que reconocer que la intención está lejos de falsear los hechos. Las circunstancias de la muerte de Tolloche no alteran el sentido general de la historia ni quitan relevancia a la muerte en los campos, sobre todo si se tiene en cuenta que se trata de un caso individual y se observa, como contraparte, claramente como su familia es forzada a marchar inevitablemente hacia un campo de concentración. Por el contrario, la representación visual de la muerte en Auschwitz, irónicamente, sí hubiese atentado tal vez contra el sentido del film. Hubiese significado entrar en las reglas de la referencialidad casi obligada y la subsunción de la experiencia gitana a otra universal del genocidio. Aún más, la potencia de Auschwitz hubiese relegado a un segundo plano las imágenes del campo de Montreuil-Bellay, símbolo de que la persecución a los gitanos trascendió a los nazis y, si se quiere, de que el desprecio continúa en el presente.

Bibliografía:

- Baer, Alejandro (2006) *Holocausto. Recuerdo y representación*, Madrid, Losada
- Baer, Alejandro y Schnettler, Bernt (2009) “Hacia una metodología cualitativa audiovisual. EL video como instrumento de investigación social”. En: Merlino (ed.), Aldo, *Investigación cualitativa en Ciencias Sociales. Temas y problemas*, Buenos Aires, Cengage Learning
- Chion, Michel (1998) *La audiovisión: introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*, Barcelona, Paidós
- Croci, Paula y Kogan, Mauricio (2003) *Lesas humanidad. El nazismo en el cine*, Buenos Aires, La Crujía
- Gillis, John (2004) “Memory and Identity: the history of a relationship”. En: Gillis, John (ed.), *Commemorations. The Politics of National Identity*, Princeton University Press, Princeton
- Hufschmid, Anne (2010) “¿De quién es la memoria? Tensiones, preguntas, conflictos. Notas de un diálogo”. En: Birle, P., Carnovale, V., Grygleski, E. y Schindel, E. (Comps.), *Memorias urbanas en diálogo: Berlín y Buenos Aires*, Buenos Aires, Buenos libros

- Huyssen, Andreas (2007) *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de la globalización*, Buenos Aires, FCE
- Jelin, Elizabeth (2001) “¿De qué hablamos cuando hablamos de memoria?”. En: *Los trabajos de la memoria*, Siglo XXI, Madrid
- Lewy, Guenter (2000) *The Nazi Persecution of the Gypsies*, New York, Oxford University Press
- Pollak, Michael (2006), *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite*, La Plata, Ediciones Al Margen
- Rodríguez, Sergio (2011), *Gitanidad. Otra manera de ver el mundo*, Barcelona, Kairós
- Rosenberg, Otto (2003) *Un gitano en Auschwitz*, Madrid, Amaranto
- Rosenstone, Robert (2005) “La historia en imágenes/ la historia en palabras: reflexiones sobre la posibilidad real de llevar la historia a la pantalla”. En: *Istor*, Año V, N° 20
- White, Hayden (2010) “Historiografía e historiofotía”. En: *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*. Buenos Aires, Prometeo
- Xavier, Ismail (2008) *El discurso cinematográfico. La opacidad y la transparencia*, Buenos Aires, Manantial